



estudos semióticos

www.revistas.usp.br/esse

issn 1980-4016
semestral

dezembro de 2018

vol. 14, nº 3
p. 69–83

Articulações entre desejo e proibição no cartaz do filme *Lolita*

Felipe Santos dos Reis*

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma análise semiótica do cartaz de lançamento teatral do filme *Lolita* (EUA, Inglaterra, 1962), dirigido por Stanley Kubrick, a fim de descrever as inter-relações estabelecidas entre as linguagens verbal e imagética na constituição da unidade significativa do texto. Adotando a perspectiva da Semiótica Discursiva, o estudo conduzido aqui parte da concepção de texto sincrético para investigar a produção de sentido por meio do percurso gerativo de sentido, no que concerne aos níveis fundamental, narrativo e discursivo. Mais especificamente, a descrição e interpretação do cartaz do filme *Lolita* (1962) tencionam identificar como a oposição *desejo vs. proibição*, que opera no nível fundamental e que organiza a construção de sentido do texto, pode ser também detectada no nível narrativo, por meio de uma descrição dos sujeitos e dos objetos nos quais os valores desses sujeitos são investidos, e, por fim, no nível discursivo, focalizando as categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço, a fim de examinar a forma como um sujeito da enunciação converte tais estruturas narrativas em discurso. A interpretação viabilizada pela teoria adotada aqui é capaz de explicar como o triângulo amoroso em torno do qual gira a narrativa fílmica (e também literária, a propósito) é representado em termos de quantidade de figuras e de organização de figuras e frases no suporte planar.

Palavras-chave: Cartaz de Filme; Semiótica Discursiva; Percurso Gerativo de Sentido

Introdução

É patente que uma gama extensa de textos que circulam atualmente no mundo globalizado é caracterizada não apenas pela ocorrência de imagens, mas também por interações entre diferentes linguagens (Teixeira, 2008). De fato, diversos gêneros textuais apresentam uma relação intrínseca e indissociável entre palavras e imagens, a exemplo de narrativas literárias verbo-imagéticas, poemas ilustrados, histórias em quadrinhos, charges, tirinhas e memes. Assim, a narratividade e expressividade nos supramencionados gêneros são alcançadas por meio das interações que palavras e imagens mantêm entre si.

Em sua reflexão sobre a categoria *texto* à luz de quatro teorias no âmbito dos estudos da linguagem, isto é, linguística textual, teoria da enunciação, semiótica e análise do discurso, Indursky (2006, p. 35) propõe deixar de lado o pré-construído ou “o que todo mundo já sabe”

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.128866

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa – PB). Endereço para correspondência: { feliperejs@gmail.com }.

sobre *texto* para embarcar nos avanços teóricos que esses quatro campos permitiram projetar, levando-se em conta o fato de que, para a autora, “o sentido de *texto* muda de acordo com o aparato teórico de que nos cercamos para concebê-lo” (Indursky, 2006, p. 35). Desse modo, devido ao fato de que o texto é concebido diferentemente nas diversas teorias linguísticas que o adotam como objeto de estudo, os procedimentos de análise formulados em cada área atendem às suas especificidades. De fato, Indursky (2006) ressalta que as reflexões teóricas que tomam o texto como objeto de análise trouxeram certa instabilidade para a linguística, tendo em vista que diversos teóricos, a exemplo de Chomsky, mantiveram-se firmes em seu posicionamento quanto ao objeto da linguística como sendo a frase.

Não obstante, diversos linguistas passaram a levantar inúmeras perguntas que não poderiam ser respondidas à luz da teoria linguística, tal como se encontrava estabelecida pelas décadas de 1950 e 1960. Era preciso ultrapassar as barreiras impostas pela linguística da frase para a discussão e, por conseguinte, a solução de tais questionamentos. Em meio a um contexto de ebulição no campo da linguística, questionamentos dirigidos ao texto fazem emergir dois objetos de análise, isto é, o texto e o discurso, os quais, por sua vez, fizeram surgir teorias a fim de que pudessem ser analisados (Indursky, 2006).

No que concerne a teorias que fornecem aparatos metodológicos para a investigação e descrição de textos constituídos de várias linguagens, Teixeira (2008) destaca duas áreas que têm sido amplamente discutidas e adotadas no Brasil em face de seu instrumental metodológico sólido, quais sejam: a semiótica social, defendida por Kress e van Leeuwen; e a semiótica discursiva, proposta por Greimas. A autora ainda esclarece que as próprias nomenclaturas adotadas nessas duas áreas em referência a textos compostos por várias linguagens evidenciam concepções e tratamentos diferenciados para esses objetos, os quais podem ser designados *multimodais*, dentro da semiótica social, ou *sincréticos*, no contexto da semiótica discursiva (Teixeira, 2008).

Partindo dos morfemas que compõem as supramencionadas designações, Teixeira (2008) observa que o elemento “multi-” exprime a ideia de pluralidade e quantidade, ao passo que o morfema “sin-”, de origem grega, transmite a noção de conjunção, unidade. A partir das ideias expressas por esses morfemas, tornam-se mais palpáveis as consequências que essas designações acarretam em cada teoria. Mais exatamente, a concepção de texto multimodal implica focalizar o processo e, com isso, analisar as particularidades das diferentes modalidades que constituem o texto para, posteriormente, interpretar a integração dos variados sentidos construídos em cada modalidade na unidade do texto. Já a concepção de texto sincrético, ao contrário, parte da unidade em direção à variação, na medida em que a semiótica discursiva pressupõe que seu objeto, “[...] acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação” (Teixeira, 2008, p. 5).

Levando-se em consideração as observações feitas sobre a pluralidade de concepções que a categoria *texto* pode assumir em diferentes teorias linguísticas, bem como a variedade de procedimentos analíticos para sua investigação e descrição, este artigo tem por objetivo analisar o cartaz de lançamento teatral do filme *Lolita* (EUA, Inglaterra, 1962), dirigido por Stanley Kubrick, a fim de descrever as inter-relações estabelecidas entre as linguagens verbal e imagética na constituição do texto, considerando as coerções do gênero textual cartaz de filme e a abertura dos textos, de modo geral, para irrupções que possam levar o público-alvo à admiração, ao susto, à surpresa ou ao repúdio. Para tanto, a análise realizada aqui adota a perspectiva da Semiótica Discursiva e, com isso, investiga a produção de sentido no texto por

meio do percurso gerativo, que é composto pelos níveis fundamental, narrativo e discursivo. Assim, o estudo tenciona identificar no cartaz de *Lolita* uma oposição abrangente que opera no nível fundamental e que alicerça a construção do sentido do texto. No que concerne ao nível narrativo, por sua vez, o foco da descrição recai sobre os sujeitos e os objetos nos quais esses sujeitos investem valores, o que aprofunda a oposição abstrata identificada no nível fundamental. O plano discursivo, por fim, focaliza as categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço, a fim de examinar a forma como um sujeito da enunciação converte tais estruturas narrativas em discurso (Teixeira, 2008).

1 Um pouco de história sobre o filme *Lolita*

O filme *Lolita*, dirigido pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick e lançado em 1962, é baseado no romance de mesmo título do escritor russo Vladimir Nabokov (1899-1977), que conta a história de Humbert, um homem de meia-idade que possui uma obsessão por Dolores Haze, uma adolescente radiante que é filha da mulher com quem ele pretende se casar apenas por conveniência, como forma de manter Lolita ao seu redor. Na contracapa do DVD do filme (MGM, 1962), há uma sinopse (ver Figura 1).

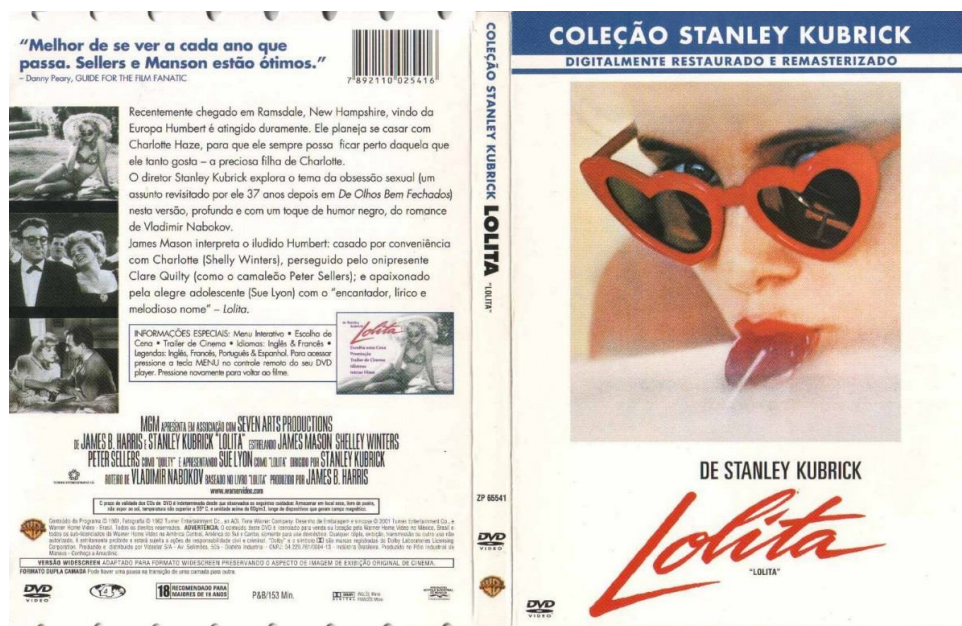


Figura 1: Capa do DVD de *Lolita* (MGM, 1962). Fonte: <<http://lanutticapas.blogspot.com.br/2012/03/lolita.html>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

Além de apresentar a sinopse do filme, essa capa também traz a imagem que compõe o cartaz teatral investigado aqui. Contudo, antes de focalizar mais pormenorizadamente o cartaz, convém ressaltar alguns aspectos referentes à sinopse do filme:

Recentemente chegado em Ramsdale, New Hampshire, vindo da Europa Humbert é atingido duramente. Ele planeja se casar com Charlotte Haze, para que ele sempre possa ficar perto daquela que ele tanto gosta – a preciosa filha de Charlotte.

O diretor Stanley Kubrick explora o tema da obsessão sexual (um assunto revisitado por ele 37 anos depois em *De Olhos Bem Fechados*) nesta versão, profunda e com um toque de humor negro, do romance de Vladimir Nabokov.

Jason Mason interpreta o iludido Humbert: casado por conveniência com Charlotte (Shelly Winters), perseguido pelo onipresente Clare Quilty (como o camaleão Peter Sellers); e apaixonado pela alegre adolescente (Sue Lyon) com o “encantador, lírico e melodioso nome” – *Lolita*.

O resumo da história do filme, tal como descrita na contracapa exibida na Figura 2, permite inferir que a narrativa gira em torno de quatro personagens: um homem (Humbert), uma mulher (Charlotte), sua filha (Lolita) e outra personagem do sexo masculino (Clare Quilty), que, de acordo com a sinopse, persegue Humbert. Embora um tanto insípida, essa sinopse revela algumas relações entre três personagens: Humbert é casado com Charlotte, ainda que, na realidade, goste de sua filha adolescente¹, Lolita. Essas relações identificadas entre Humbert, Charlotte e Lolita permitem ainda inferir dois aspectos polêmicos que permeiam a narrativa de *Lolita*, de modo geral: a formação de um triângulo amoroso e o desenvolvimento de uma relação efebofílica.

O nível fundamental é caracterizado, portanto, por uma oposição que é aprofundada nas imagens da capa e do cartaz e que, de fato, alicerça e permeia toda a narrativa: *desejo vs. proibição*. Conquanto possa parecer simples, essa oposição apresenta uma complexidade e uma hibridez que complexificam esses polos, uma vez que cada extremidade possui uma constituição heterogênea que compreende sua própria contrapartida, como se todo desejo fosse passível de interdição, e toda proibição, por sua vez, carregasse em si um desejo oculto. Assim, o relacionamento de Humbert e Lolita é perpassado por um desejo sexual mútuo, bem como pela proibição imposta pelas convenções sociais e morais no que diz respeito a relacionamentos afetivos entre indivíduos deveras jovens e adultos.

2 Cartaz do filme *Lolita*

A partir da sinopse do filme *Lolita*, foi possível inferir uma oposição que servirá como ponto de partida para a análise almejada aqui do cartaz de lançamento teatral (ver Figura 2). De fato, o *desejo* e a *proibição*, identificados na sinopse presente na contracapa do DVD do filme, podem ser percebidos também nas linguagens verbais e imagéticas que integram esse texto sincrético (cf. Figura 2 adiante).

Seguindo as cinco etapas elencadas por Teixeira (2008) com vistas à análise de cartazes de filme, o processo de descrição e interpretação realizado aqui focalizará: (1) os recursos verbais e imagéticos mobilizados no nível discursivo do texto para a composição de *figuras*, que dizem respeito a elementos concretos do mundo natural, e *temas*, que categorizam esses elementos do mundo natural em termos abstratos; (2) as categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica do texto imagético; (3) as articulações e inter-relações entre as categorias do plano do conteúdo e do plano da expressão; e, por fim, (4) a estratégia enunciativa que sincretiza todos os elementos das diferentes linguagens que constituem a unidade significativa do texto, estabelecendo, com isso, a interação entre enunciador e enunciatário (Teixeira, 2008).

¹ No romance, a personagem de Lolita tem 12 anos e meio. Contudo, devido à pressão externa de organizações (religiosas e cinematográficas), a atriz Sue Lyon, que a interpretou no filme de Kubrick, tinha 14 no início da filmagem.



Figura 2: Cartaz de lançamento teatral do filme *Lolita* (1962). Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(filme_de_1962\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lolita_(filme_de_1962))>. Acesso em: 25 jul. 2016.

Como é possível observar na Figura 2, a parte central do cartaz exhibe uma visão oblíqua de um rosto feminino, levemente inclinado para o lado esquerdo, de pele branca, com sobrancelhas e olhos escuros. Sobre o rosto da garota, grandes óculos vermelhos com lentes em formato de coração escondem parcialmente seu olhar, sendo possível detectar apenas uma porção do olho esquerdo fitando diretamente a câmera, causando um efeito de contato

ocular com leitores e também com espectadores, de modo geral. Os lábios avermelhados formam um bico para chupar um pirulito também vermelho. O rosto da atriz que interpreta a personagem Lolita, como mencionado, está enquadrado num posicionamento central do suporte planar do cartaz, cujas partes superior, começando da testa da garota, e inferior, logo abaixo do queixo, encontram-se esvaecidas e nebulosas.

Uma espécie de triangulação pode ser observada no cartaz de lançamento teatral do filme a partir das seguintes constatações: (1) há três figuras no texto imagético, ou seja, menina, óculos e pirulito; (2) há uma predominância de três cores – vermelho, preto e branco; (3) o formato de coração na armação das duas lentes dos óculos pode ser associado à representação de dois triângulos; e, por fim, (4) os elementos em vermelho no cartaz estão posicionados de modo a formar um triângulo, com as duas lentes em formato de coração constituindo a base do triângulo e o pirulito entre os lábios em posição de bico correspondendo à ponta do triângulo. Assim, a partir da oposição *desejo vs. proibição*, que corresponde à base do triângulo, emerge um outro valor que resulta do contraste entre natureza e cultura: a solidão. Esses três valores compõem uma triangulação que pode ser prontamente observada no cartaz: a paixão encontra-se representada pelos corações e elementos vermelhos; a proibição advém dos óculos encobrendo parcialmente o olhar da personagem; e a solidão, por fim, se materializa no foco recebido pela personagem Lolita em disjunção de outras personagens e elementos do mundo real.

Convém ressaltar que a ênfase no rosto da atriz Sue Lyon usando óculos vermelhos em formato de coração e chupando um pirulito também vermelho pode ser pertinentemente atribuída ao discurso erótico, tal como descrito por Pietroforte (2004). Mais especificamente, o autor busca estabelecer a rede de relações em que o corpo denotado, esvaziado de conotações sociais, típico do discurso científico, e os corpos do nu artístico, do vestir sensual e da ênfase fetichista definem-se uns em relação aos outros. Assim, Pietroforte (2004) defende que a forma como o corpo é valorizado no discurso designado *erótico*, que envolve tanto o nu artístico quanto o vestir sensual e a ênfase fetichista, também é responsável por torná-lo um corpo conotado.

Pietroforte (2004) lança mão de uma análise realizada por Floch (1995) acerca do discurso das propagandas de automóvel para investigar a forma como o corpo é valorizado no discurso erótico. Utilizando o quadrado semiótico (Figura 3), o autor esclarece que Floch (1995) propõe uma tipologia de valorizações que pode ser aplicada para a análise de quaisquer tipos de discurso, além das propagandas de veículos investigadas por esse semioticista francês:

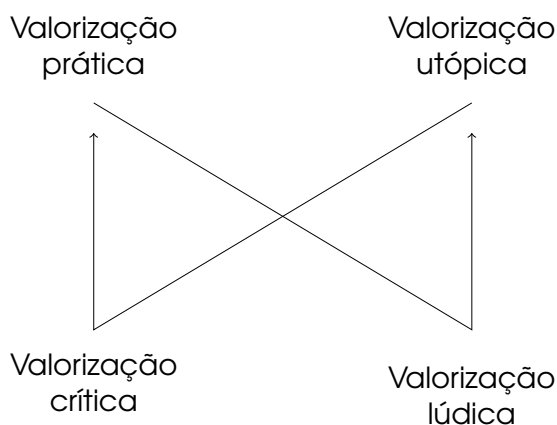


Figura 3: Quadrado semiótico da tipologia das valorizações. Fonte: Pietroforte (2004, p. 32).

A fim de entender o quadrado semiótico, é importante recapitular os modos como um objeto pode ser definido no contexto de dois tipos de programas narrativos, quais sejam: os programas de base e os programas de uso. Dessa forma, o objeto é considerado descritivo nos programas de base, cuja valorização é utópica. Contudo, o objeto é modal nos programas de uso, caracterizado por haver uma valorização prática. Esses dois modos contrários de valorização geram, por sua vez, dois outros modos subcontrários: uma valorização lúdica, que nega a valorização prática; e uma valorização crítica, que nega a utópica. Ao aplicar o quadrado semiótico da tipologia das valorizações às formas de valorizar eroticamente o corpo denotado do discurso científico, Pietroforte (2004) chega a um esquema mais específico para o corpo (ver Figura 4):

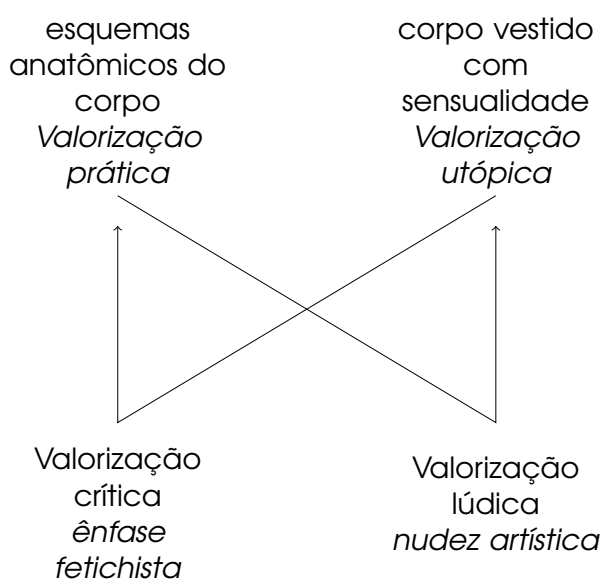


Figura 4: Tipologia das valorizações e formas de valorizar o corpo. Fonte: Pietroforte (2004, p. 34).

Pietroforte (2004) conclui que a erotização do corpo ocorre por meio da projeção de conotações sociais sobre ele. O corpo humano naturalizado e denotado do discurso científico é deserotizado, na medida em que a sexualidade é reduzida às funções reprodutoras. Assim, a valorização que o corpo nu recebe no contexto do discurso científico é considerada prática, por atender a fins didáticos. Contudo, ao ser complexificado com valores culturais, o corpo adquire conotações eróticas, diferindo-se, portanto, daquele corpo ilustrado nos livros de biologia para explicar a reprodução da espécie. No caso do cartaz de Lolita, as conotações eróticas ocorrem devido à complexificação acarretada pelas figuras dos óculos, do pirulito e do batom, todas em vermelho escarlate, que diz respeito a uma cor picante amplamente associada ao sexo, à sedução². De fato, a sexualidade não está figurativizada apenas na cor vermelha dos óculos, do batom e do pirulito, mas também no próprio ato de chupar um pirulito, já que os lábios vermelhos da atriz encontram-se em formato de bico, simulando um beijo, numa perspectiva mais inocente, ou mesmo felação.

Não obstante, as figuras do pirulito e dos óculos vermelhos, ao mesmo tempo em que podem ser categorizadas no tema *desejo sexual*, remetem também à *proibição* e ainda ao tema da infantilidade. O tema *infantilidade* é figurativizado pelo pirulito, que diz respeito a um doce bastante apreciado por crianças, sobretudo, e pelo o formato de coração dos óculos, que, além disso, sugerem também proibição, haja vista esconderem parcialmente o olhar da garota. Assim, devido às conotações sociais e, mais especificamente, sexuais projetadas sobre o rosto juvenil da garota Lolita, observa-se, no cartaz do filme, a emergência de um discurso erótico: conquanto a ênfase seja no rosto, ao invés do corpo, o fato de se tratar do rosto de uma garota jovem e de seu ombro estar nu implica uma conotação fetichista, ou seja, uma paixão erótica como a efebofilia.

3 Articulações dos planos de expressão e de conteúdo no cartaz

Partindo da proposta de Hjelmslev (1975) de que a função semiótica encontra-se situada entre duas grandezas, isto é, *expressão* e *conteúdo*, tendo em vista que o signo, para o linguista dinamarquês, corresponde à união de um plano de conteúdo a um plano de expressão, a discussão acerca desses dois planos constitutivos da função semiótica terá início com os elementos plásticos mobilizados na construção do texto imagético do cartaz. Nas diversas linguagens existentes (linguísticas, gestuais, pictóricas, etc.), o significante é o veículo do significado, de modo tal que o plano de expressão está relacionado ao significante, ao passo que o plano de conteúdo associa-se ao significado. Dessa forma, a fim de investigar mais pormenorizadamente o significante, é preciso levar em consideração informações sobre as categorias cromática (relativa às cores), topológica (relativa à organização no espaço) e eidética (relativa às formas) do plano de expressão plástica que compõe a linguagem imagética do cartaz do filme *Lolita* (cf. Tabela 1 adiante).

A Tabela 1 mostra as cores, as posições e os formatos das três figuras presentes no texto imagético do cartaz. No que concerne à categoria cromática, observa-se a predominância de três cores, ou seja, vermelho, preto e branco. Dentre as três figuras presentes no texto, os

² Uma das acepções fornecidas no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa para o adjetivo “vermelho” faz menção à conotação sexual dessa cor: “Que tem caráter malicioso ou faz alusões sexuais”. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/vermelho>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

dois objetos apresentam duas cores contrastantes: no caso dos óculos, o vermelho reluzente da armação e o preto das lentes; quanto ao pirulito, o vermelho do rebuçado circular e o branco do palito de plástico. Já a figura da garota, por sua vez, apresenta um contraste entre o vermelho dos lábios e o preto das sobrancelhas e dos olhos sobre a cor alva de sua pele. Assim, a vivacidade do vermelho se sobressai em relação à opacidade do preto e à neutralidade do branco, simbolizando o ardor da paixão e do desejo em meio às convenções sociais que restringem e interditam o sexo na fase da inocência e da pureza, em que, no contexto do discurso erótico do cartaz, o desejo corresponde à natureza e a proibição reflete a cultura.

CATEGORIAS → ↓ FIGURAS	CROMÁTICA	TOPOLÓGICA	EIDÉTICA
Óculos	vermelho; preto	esquerda e direita; superior; em frente	Formas de coração; linhas curvilíneas e retas marcadas
Pirulito	vermelho; branco	diagonal; inferior; em frente	Forma de círculo; li- nhas curvilíneas e re- tas misturadas
Garota	vermelho; branco; preto	centro; mais à di- reita; por trás	Linhas curvilíneas marcadas (olhos) e esvaecidas (nariz, queixo)
Oposições	brilhante vs. opaco	centralidade + fron- talidade = aproxima- ção vs. centralidade + traseira = recuo	Demarcação vs. vola- tilização

Tabela 1: Plano de expressão do cartaz de Lolita. Fonte: Elaboração própria, com base em Teixeira (2008).

Como mencionado anteriormente, as cores vermelha, preta e branca dessas figuras reforçam suas categorizações nos temas *desejo*, *proibição* e *solidão*, respectivamente. Todas as figuras, portanto, se configuram como híbridas e heterogêneas: (1) os óculos remetem, ao mesmo tempo, ao desejo, à proibição e à solidão, por meio de suas cores e de seu formato, bem como de seu posicionamento por cima dos olhos da atriz; (2) o pirulito, por sua vez, exprime ideias concomitantes de desejo e de inocência, o que respalda a proibição, haja vista se tratar de uma guloseima amplamente direcionada ao público infantil, mas que também pode ser representativa do órgão sexual masculino; e (3) a garota, por fim, aparece sozinha e isolada no cartaz, contrastando em seu rosto a puerícia de sua mocidade, parcialmente encoberta pelos óculos vermelhos infantilizados, e a sexualidade que emana de seus lábios em formato de bico. Vale ressaltar ainda que, haja vista a obra ter sido filmada em preto e branco, as cores presentes no cartaz emergem não apenas como meros recursos visuais tipicamente usados no gênero textual cartaz de filme, mas também como elementos irradiados de significações que produzem efeitos de atração, bem como de surpresa e quebra de expectativa para com a obra cinematográfica, uma vez que espectadores desavisados que possam ter se interessado em assistir ao filme por meio do cartaz, tendo se deparado com a película em preto e branco

na sala de cinema, podem ter sido pegos de surpresa.

Embora a versão filmica de Kubrick para o romance de Nabokov seja mais branda quanto à explicitação de relações sexuais entre Humbert e Lolita, em virtude, sobretudo, da pressão exercida por organizações de natureza religiosa e cinematográfica, bem como da censura bastante restrita dos anos 1960, a questão do desejo pode ser percebida em diversas cenas do filme, como na primeira cena em que Lolita aparece: logo quando Humbert chega ao alojamento de Charlotte Haze, na cidade de Ramsdale, New Hampshire, o europeu aparenta não demonstrar interesse em se hospedar imediatamente naquele local, chegando mesmo a interromper o diálogo com a proprietária ao pedir o número de seu telefone e informá-la que iria refletir sobre a possibilidade de ficar lá no verão, apesar dos esforços exagerados de Charlotte, que flerta desajeitadamente com ele durante todo o passeio para mostrar suas acomodações. Contudo, ao ver Lolita apenas com trajes de banho reclinada sobre uma toalha no jardim do alojamento (ver Figura 5), Humbert parece ter uma mudança abrupta de atitude, passando a fazer perguntas a Charlotte sobre valores e sobre quando seria conveniente sua instalação no quarto que ela lhe mostrara durante o passeio pela casa:



Figura 5: Primeira cena em que Lolita aparece no filme. Fonte: <<http://ratocine.blogspot.com.br/2011/07/lolita-1962.html>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

Como mostra a Figura 5, o discurso erótico que contrasta a natureza e a cultura surge também materializado no filme. Assim como no cartaz, em que Lolita é retratada mostrando e ocultando os olhos ao mesmo tempo, na cena exibida nessa figura a garota faz o mesmo: encobre parcialmente seu olhar antes de remover completamente os óculos. Ambas as construções revelam, portanto, que a natureza, isto é, o desejo da garota, encontra-se à espreita da cultura, simbolizando um bloqueio ou intermédio de um instinto natural.

Na cena imediatamente posterior àquela descrita anteriormente, Lolita, Humbert e Charlotte aparecem sentados nessa ordem, assistindo a um filme de terror de dentro do automóvel num *drive-in*. Ao som do grito de uma personagem no filme a que assistem, provocadas pelo medo, mãe e filha seguram, ao mesmo tempo, as mãos de Humbert, que se encontram sobre suas coxas. Rapidamente, Humbert ergue a mão que estava sendo pressionada por Charlotte para coçar o nariz e acalenta a mão de Lolita, que já estava por cima de sua outra mão. Sob

mais barulho de gritos e quebradeira, Lolita se assusta e põe sua outra mão por cima da mão dele. Ao buscar conforto no contato físico com Humbert, Charlotte percebe que estava, na realidade, segurando a mão de sua filha e, com isso, as três personagens recolhem, cada uma para suas imediações, suas mãos. Mais uma vez, é possível perceber, no contexto dessa cena, que o contato físico entre as duas personagens femininas com o homem envolve não apenas o conforto por conta do medo, mas, sim, o acalento tipicamente compartilhado por parceiros amorosos, sobretudo durante programas envolvendo filmes.

Tendo sido discutida a manifestação de nuances de desejo e sexualidade em algumas cenas do filme, o tema *proibição*, discursivizado no cartaz pela figura dos óculos encobrindo parcialmente o olhar da garota, pode ser detectado no filme principalmente no comportamento de Charlotte para com sua filha. De fato, a mãe proíbe Lolita de incomodar Humbert em seus aposentos, o que leva a garota a julgar as ordens de sua mãe como sendo ditatoriais, como mostra um diálogo entre as duas aos 42 minutos de filme, aproximadamente:

C³: Lolita? Lolita!

L: O quê?

C: Venha aqui embaixo.

L: O que você quer?

C: Primeiro... Quando eu chamar, eu quero que você venha logo e não me deixe gritando de quarto em quarto.

L: Sim, senhora.

C: Segundo, eu quero que você vá para seu quarto pôr um vestido. Eu estou indo aos Farlows e eu quero que você venha comigo.

L: Mas eu vou encontrar a Mona no lago.

C: E, por último, eu proíbo você de incomodar o prof. Humbert de novo. Ele é escritor e não deve ser incomodado!

L: “*Sieg heil*”⁴.

Esse diálogo em que Charlotte proíbe Lolita de incomodar o professor em seus aposentos ocorre logo após Lolita sair do quarto de Humbert, para quem a jovem levava café da manhã e com quem ela inicia uma conversa sobre poemas, tendo em vista que, ao entrar lá, ela havia percebido que ele estava escrevendo algo. Humbert então se oferece para ler um poema de Edgar Allan Poe para a jovem, que ouve sua recitação com certo escárnio. Após elogiar um comentário feito pela jovem sobre um aspecto piegas no poema lido, ele pergunta se Mona Farlow, amiga de Lolita, havia ficado com raiva por ela ter saído de sua festa na noite anterior. Ela debocha de sua pergunta, como se Mona fosse incapaz de ficar chateada com algo assim. Lolita, então, diz que vai lhe contar algo sobre sua amiga:

L: Vou lhe dizer algo sobre Mona.

H: Por favor, diga.

L: Não, é melhor não. Você vai dar com a língua nos dentes.

H: Eu jamais contarei um segredo seu!

L: Não?

H: Eu juro!

L: Por isso, você merece um prêmio.

H: Muito obrigado.

³ Os símbolos utilizados nas transcrições de diálogos são: “C” – Charlotte; “L” – Lolita; e “H” – Humbert.

⁴ Expressão alemã, bastante utilizada durante o período nazista, que significa “salve a vitória”.

Nesse diálogo entre Lolita e Humbert, a preservação de segredos é valorizada e recompensada pela garota, o que abre espaço para a conjunção dessas duas personagens na manutenção de atos ocultos, que não devem se tornar conhecidos para outrem. A pressão social sobre o homem de meia-idade e sobre a jovem faz-se presente, portanto, tanto na proibição por parte da mãe quanto na busca pela discrição e ocultação de atos, comportamentos e práticas que seriam severamente repreendidas e recriminadas pela sociedade.

Levando-se em consideração as observações de Teixeira (2008) sobre a metodologia da semiótica discursiva, que contempla a articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão, busca-se estabelecer inter-relações entre as oposições identificadas nas categorias do plano de expressão do cartaz e seus significados no plano de conteúdo (cf. Tabela 2).

PLANO DA EXPRESSÃO (PE)	PLANO DO CONTEÚDO (PC)
Brilhante	opaco
Sexualidade	Proibição
Aproximação	recuo
Atração	Solidão
Demarcação	volatilização
Tentação	Inocência

Tabela 2: Articulações entre os planos de expressão e de conteúdo. Fonte: Elaboração própria.

Como mostra a Tabela 2, a oposição entre o brilho do vermelho e a opacidade do preto e neutralidade do branco transmitem o contraste entre o ardor da sexualidade e a densidade da proibição. A aproximação, por sua vez, transmite atração, ao passo que a isolamento do rosto da personagem, que é retratado em disjunção com outras personagens, pode ser entendida como a solidão vivenciada por ela. Por fim, as linhas mais detalhadas da armação em corações conferem solidez aos óculos, que deixam escapar o olhar bem delimitado da garota diretamente para leitores e espectadores, numa espécie de convite íntimo e pessoal, garantindo, com isso, a tentação. As linhas do pirulito com rebuçado vermelho misturadas aos lábios coloridos com batom também vermelho provocam uma incorporação do doce na boca da atriz, o que pode ser interpretado em termos de conjunção de uma parte simbólica do rosto da garota com a figura do pirulito, deveras simbólica também. Assim, essa conjunção do sujeito com um objeto representa a relação de Lolita com sua sexualidade e mocidade também. Por fim, as linhas esvaecidas do rosto alvo da personagem, sobretudo na ponta do nariz e no queixo, propagam volatilização, que pode ser associada à perda da inocência, pureza e virgindade.

No que se refere aos elementos verbais presentes no cartaz, mais uma vez, percebe-se a questão da triangulação, na medida em que os textos verbais encontram-se organizados em três partes: uma pergunta na margem superior da superfície planar; uma informação no parte inferior da imagem de Lolita, localizada no canto direito; e um bloco retangular em amarelo titânio compreendendo toda a largura da margem inferior, contendo informações técnicas sobre o filme. Os textos verbais presentes no cartaz podem ser analisados a partir de seus elementos visuais e verbais (cf. Tabela 3).

Como é possível perceber, os textos verbais veiculados no cartaz estão organizados em três posições específicas na superfície planar. Na margem superior do suporte, aparece uma pergunta dividida em três linhas, a primeira delas começando na lateral esquerda, a segunda

TEXTOS VERBAIS	ELEMENTOS VISUAIS		ELEMENTOS VERBAIS		
	PE	PC	PE	PC	
Pergunta e título: Como eles fizeram um filme de LOLITA?	pretas; minúsculas; brancas; maiúsculas; grandes; centrais	mistério; normalidade; nebulosidade; ênfase; destaque; aproximação	frase interrogativa com sujeito indeterminado	Dúvida	Lolita (paixão)
Frase: Para pessoas acima de 18 anos de idade	preto; maiúsculas; pequeno; baixo	mistério; ênfase; ocultação; distanciamento	frase declarativa com agente da passiva expresso	Certeza	Censura (proibição)
Informações técnicas: distribuidora; diretor; roteirista, etc	preto; maiúsculas; minúscula; amarelo; fundo	destaque; ênfase; normalidade; separação; distanciamento	frases nas vozes ativa e passiva com sujeitos expressos	Categorização	Divisão (solidão)

Tabela 3: Planos de expressão e de conteúdo dos elementos visuais e verbais no texto escrito do cartaz. Fonte: Elaboração própria, com base em Teixeira (2008).

estando centralizada, e a terceira, mais à direita, apenas com o título “LOLITA” em letras maiúsculas brancas. Tendo em vista se tratar de uma pergunta sobre a permissão dada para a produção de um filme como *Lolita*, a frase interrogativa levanta dúvidas quanto à personagem homônima como sendo digna ou viável de figurar num longa-metragem, considerando sua paixão inapropriada.

A segunda frase, localizada na região abaixo do queixo, que compreenderia o pescoço da menina, diz respeito a uma declaração: “*FOR PERSONS OVER 18 YEARS OF AGE*” (ou, em português, “PARA PESSOAS ACIMA DE 18 ANOS DE IDADE”). Essa frase declarativa impõe uma certeza acerca da classificação de censura do filme, o que pode provocar curiosidade nos leitores e pode se relacionar à questão da proibição, uma vez que menores de 18 anos não têm permissão legal para assistir ao filme. Já as informações técnicas do filme aparecem contidas num bloco retangular em amarelo titânio separado da imagem da garota, que vai se tornando cada vez mais nebulosa nas margens superior e inferior. Essas informações são fornecidas por meio de orações na voz ativa, como, por exemplo, “METRO-GOLDWYN-MYER apresenta, em associação com SEVEN ARTS PRODUCTIONS JAMES B. HARRIS e STANLEY KUBRICK, *LOLITA*”, e na voz passiva, a exemplo das frases “Dirigido por STANLEY KUBRICK” e “APROVADO PELA ADMINISTRAÇÃO DO CÓDIGO DE PRODUÇÃO”. As informações técnicas, além de categorizarem os profissionais responsáveis pelas diversas funções na adaptação

filmica do romance, mostram também divisões que limitam o processo criativo e a passividade diante de organizações que têm o poder de aprovar ou vetar produções cinematográficas, que pode fazer referência ao tema da solidão. De fato, Kubrick se manifestou sobre as pressões exercidas por organizações quanto ao erotismo no filme:

Ela, na realidade, tinha a idade certa. Lolita tinha 12 anos e meio no livro. Sue Lyon tinha 13. Eu acho que algumas pessoas tinham uma imagem mental de uma menina de nove anos. Eu me culparia em uma área do filme, no entanto; por causa de toda a pressão sobre o Código de Produção e da Legião Católica da Decência na época. Eu acredito que eu não dramatizei suficientemente o aspecto erótico da relação de Humbert com Lolita, e, tendo em vista que sua obsessão sexual foi apenas insinuada, muitas pessoas adivinharam bastante rapidamente que Humbert estava apaixonado por Lolita. Considerando que, no romance, isso vem como uma descoberta no final, quando ela não é mais uma ninfeta, mas uma grávida deselegante e dona de casa suburbana; e é esse encontro, e sua percepção repentina de seu amor, que é um dos elementos mais comoventes da história. Se eu pudesse fazer o filme de novo, eu teria salientado a componente erótica da sua relação com o mesmo peso como Nabokov o fez (Uma entrevista com Stanley Kubrick, 1969, por Joseph Gelmis. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>>. Acesso em: 5 ago. 2016)

De acordo com o próprio diretor do filme, o aspecto sexual fortemente presente no romance literário foi apenas insinuado na adaptação filmica, devido a pressões de organizações que, de fato, figuram nas informações técnicas e, como mencionado, se encontram isoladas num bloco amarelo, recluso à margem inferior, sem manter contato com o resto do cartaz.

4 Considerações finais

Diante das observações feitas sobre os planos de expressão e de conteúdo que compõem os elementos verbovisuais do cartaz de lançamento teatral do filme *Lolita* (1962), dirigido por Staley Kubrick, a metodologia proposta pela semiótica discursiva para a análise de textos sincréticos permitiu a realização de uma leitura integrada do cartaz como uma unidade significativa constituída de linguagens verbal e visual que se articulam a fim de construir efeitos de sentido que instiguem a curiosidade e a atração de leitores, uma vez que uma das funções do gênero textual cartaz de filme envolve precisamente o convencimento e a sedução com função de publicidade ou propaganda (MOLES, 1974 apud ABREU, 2011). Mais especificamente, a interpretação viabilizada pela teoria adotada aqui foi capaz de explicar como o triângulo amoroso em torno do qual gira a narrativa filmica (e também literária, a propósito) é representado em termos de quantidade de figuras e de organização de figuras e frases no suporte planar. Diante de tais constatações, a oposição *desejo vs. proibição* detectada no nível fundamental do cartaz possibilitou a formulação de uma triangulação de temas que alicerçam a construção de sentido não apenas no cartaz, mas também na própria narrativa do filme: *desejo vs. proibição vs. solidão*.

A partir da oposição fundamental entre o desejo, como representativo da natureza, e a proibição, como reflexo da cultura, no âmbito do discurso erótico (PIETROFORTE, 2004), os planos de expressão e de conteúdo dos elementos visuais e verbais foram analisados e explicados, chegando-se à conclusão de que as inter-relações e articulações entre os recursos verbovisuais das duas linguagens mobilizadas no texto, além de garantirem efeitos de sentido que remetem ao discurso erótico, promovem também a integração do texto numa unidade significativa perpassada pelas próprias polêmicas e controvérsias que o filme causou desde seu lançamento em 13 de junho de 1962 na cidade de Nova Iorque. ●

Referências

- ABREU, K. C. K. Cartaz Publicitário: um resgate histórico. In: *VIII Encontro Nacional de História da Mídia* – Unicentro, Guarapuava – PR, 2011.
- FLOCH, J. M. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.
- GREGOLIN, M. R. V. AD: descrever-interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In: NAVARRO, P. *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos (SP): Claraluz, 2006. p. 19-34.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- INDURSKY, F. O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (Org.). *Discurso e textualidade*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006. p. 33-80.
- LOLITA*. Direção de Stanley Kubrick. Produção de James B. Harris. Roteiro de Vladimir Nabokov. Interpretação de James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Gary Cockrell, Jerry Stovin, Diana Decker e outros. Estúdio: Steven Arts Production, Anya, Harris-Kubrick, Transwood. Distribuição: MGM, 1962. Preto e branco, 152 min. DVD.
- MOLES, A. *O cartaz*. Trad.: Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- NABOKOV, V. (1955). *Lolita*. Tradução de Enrique Tejedor. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- PIETROFORTE, A. V. S. A nudez e o olhar. In: _____. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 24-48.
- TEIXEIRA, L. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, G. M.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. (Org.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 169-198.

Dados para indexação em língua estrangeira

Reis, Felipe Santos dos

Articulations between desire and prohibition in the poster of the movie *Lolita*

Estudos Semióticos, vol. 14, n. 3 (2018)

ISSN 1980-4016

Abstract: *This article aims at conducting a semiotic analysis of the theatrical release poster of the film Lolita (USA, England, 1962), directed by Stanley Kubrick, in order to describe the interrelations between verbal and visual languages in the constitution of the text as a unit of meaning. Adopting the perspective of Discursive Semiotics, the study conducted here draws on the notion of syncretic text so as to investigate the production of meaning through generative course of meaning, as regards the fundamental, narrative and discursive levels. More specifically, the description and interpretation of Lolita movie poster (1962) intend to identify how the opposition desire vs. prohibition, which operates at the fundamental level and organizes the construction of meaning throughout the text, can also be detected at the narrative level, by means of a description of the subjects and of the objects in which the values of these subjects are invested, and finally at the discursive level, focusing on the syntactic categories of person, time and space in order to examine how a subject of enunciation converts such narrative structures in discourse. The interpretation which emerged using the theory adopted here is able to explain how the love triangle focused on in the filmic (and also literary, by the way) narrative is represented in terms of the quantity of figures and the organization of figures and phrases in the planar support.*

Keywords: *Movie Poster; Discursive Semiotics; Generative Path of Meaning.*

Como citar este artigo

Reis, Felipe Santos dos. Articulações entre desejo e proibição no cartaz do filme *Lolita*. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 14, Número 3, São Paulo, dezembro de 2018, p. 69-83. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 30/07/2018

Data de sua aprovação: 20/11/2018
